

Ungesunde Traumbilder -

visuelle Kleinkunst aus der Subkultur

Es ist offenkundig - der Markt wird selbstreflektiv oder, in der Sprache der Musiker, er produziert immer mehr Rückkoppelungen und Playbacks im eigenen Material: der Sprache der Werbung. Schon längst gehören die Sprachen des Kommentars zu den Produktionsmitteln der Künstler und Produzenten selbst. Die Verwertung der Produkte findet in einem Symbolischen statt, das die Deutungen und Interpretationen vorwegnimmt und in Begleitproduktionen einbettet, die im klassischen Verhältnis dem Produkt erst zu folgen haben. Ich will damit nicht sagen, daß es nichts mehr zu interpretieren und zu erklären gibt, aber es gibt für das, was gemacht wird, einen Produktrahmen, der jenem Netz der Artisten gleicht, das den freien Fall abfedert: Es sind Genrenamen, Visualitäten, Inszenierungen und nicht zuletzt spezielle Metasprachen, aus denen das Sicherheiten-Netz gewoben wird. Nichts erscheint mehr überraschend. Alles wird begleitet von Zeichen, Vorzeichen und Prophetien und es wird immer schwieriger, **einen Gegenstand Gegenstand zu nennen und eine Musik Musik**. Alles wird überwuchert mit Versprechen von Sinn. Im Umgang mit den verschwimmenden Grenzen gibt es unterschiedliche Strategien: Bei den Produzenten und Kommentatoren, den Beobachtern und bei jenen, die den Beruf haben, was geschieht zu begreifen und begreiflich zu machen.

Ich spreche noch nicht dezidiert von den Wissenschaftlern, sondern **auch** von ihnen. Gilt nicht für ihr Verhältnis zum Gegenstand dasselbe wie für die Werbung? Ist es nicht auch ebenso vom Verhältnis von Rückkopplungen und Playback bestimmt? Und wie konstruieren sich die Gegenstände wissenschaftlicher Betrachtung? Die Frage nach den Gegenständen des Begreifens, Kommentierens, Erkennens ist dort eine vernachlässigte Frage, wo die Arbeitsteilung sichere Grenzen abgesteckt hat, in denen sich die Gegenstände versammeln. Das gilt besonders, wo die **Grenzsetzung im Material gleichsam zum**

Wesen der Sache gemacht wird: in der Kunst. Musik hat Musik zu bleiben und Malerei Malerei - andernfalls droht die Gefahr, daß sie verliert, was ihr Wesentliches ausmacht: Autonomie, ansonsten noch drohen Vermischung, Promiskuität der Sinne und der Praktiken. Insofern opponieren bereits die Performance und das Environment gegen das Reinheitsgebot an Kunst und es überrascht nicht, daß Adorno so radikal sowohl gegen jede Triviale Kultur angetreten ist, wie er gegen die Vermischung der Künste große Vorbehalte angemeldet hat. In seinen aufregenden Vorträgen zum Verhältnis der "Kunst und der Künste" und "Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei" (1965/66) äußert er sich gegen Vermischung ("Verfranzungen") im Namen einer wenn auch noch so unvollendeten und beschädigten Einheit des Gegenstandes ⁽¹⁾. Entgrenzung und Promiskuität der Sinne opponiert vor jedem besonderen Ereignis gegen die gereinigte, autonome Materialität von Kunst, die sich als eine Art Askese auch dann ausweist, wenn die Arbeit am Material opulent und barock werden sollte. Zugegeben: Ein weiter Bogen, um auf das visuelle Begleitmaterial von Musik in der trivialen Praxis von Subkulturen anzusetzen.

Ein Buch ist ein Buch ist ein Buch ...

Eine Rose ist eine Rose ist eine Rose ...

Ein Bild ist ein Bild ist ein Bild ...

Eine Kassette ist eine Kassette ist eine Kassette ...

Eine Musik ist eine Musik ist eine Musik ...

Statt einer philosophischen Denkfigur benutze ich die syntaktische Figur von Gertrude Stein, um den Gegenstandscharakter der unterschiedlichen Sachen zu überprüfen. Zweifelloso legt sich in dem berühmten Gebilde von Gertrude Stein Blatt um Blatt übereinander. Im Prozeß der Rückkoppelung entsteht ein dichtes Ding. Beim Wort **Bild** dagegen überlagern sich Grenzziehungen und es tritt ein Rahmen hervor als eine Art Grundfigur der gemeinten Gegenständlichkeit.

Beim Wort **Buch** führt die Rückkoppelung zu einer Art leerem Versprechen. Beim Wort **Musik** fast zu einer Art Trotzreaktion - ohne jede Anschaulichkeit. Und bei **Kassette** funktioniert das ganze überhaupt nicht mehr: Zurück bleibt Verpackung. Die Rückgewinnung der Grenzen des Gegenstandes findet im

Wort **Rose** – trotz aller gegenteiligen Behauptungen – eine Tiefenstruktur, zu der die syntaktische Bewegung der Wiederholung ihren Beitrag leistet. Die Oberflächlichkeit der Sprache ist eine semantische Täuschung. Das wird am Wort **Kassette** offenkundig: Auch in der Wiederholung erscheint nichts als Verpackung. Trotzdem ist das ein Trugschluß, denn einerseits bezeichnet es einen Tonträger und verweist mithin auf einen verborgenen Inhalt und zum anderen kann an der Kassette etwas in Erscheinung treten, was mehr ist als bloße Verpackung. Nämlich: Kontext, Kultur, Zeitgeist, Traditionen von Bildlichkeit usw. Oder handelt es sich bloß um Abfall?

Die Unterscheidung von **Kulturgut** und **Abfall** läßt sich an dem ablesen, was eine Gesellschaft sammelt: Bücher werden gesammelt – bis hin zu den LORE-Romanen in einer Deutschen Bibliothek. Gibt es auch eine Deutsche Phonotheke? Und sammelt diese auch Kassetten aus der Subkultur? Werden sie als Abfall behandelt oder werden die Signale aus der Szene ernst genommen, in denen sie sich selbst zum Überflüssigen, Vergänglichen erklären, um sich gegen den Zwang zur Dauer zur Wehr zu setzen, der mit Markt und Sinnverpflichtungen einhergeht?

Ich werde mich nicht auf die inneren Motive einlassen, sondern versuchen, die strikte Kontingenz vorzustellen, mit der die einzelnen Gegenstände aus dem Müll der Vergangenheit auftauchen, vor dem sie das Klicken des Fotoapparats eines Flaneurs im Nebenbei oder auf Jagd oder die Sammel- und Bewahrgier des historischen Forschers gerettet hat. Ich weiß nicht, wozu das Trash-Bewußtsein gerechnet werden muß: zu Wissenschaft? Zur Kunst? Zur Nostalgiekultur? Mich interessiert, auf welche Weise sich in den dominierenden Formen der Wissenskultur die Ränder zerfransen und wie sich spleißiger Dokumentarismus, mit seiner säkularisierten Angst vor dem Verlust der Gegenwart, ihrem Verschwinden in eine farblose Vergangenheit, mit einer Produktivität vereinbaren läßt, die an dem Abfall immer wieder Feuerchen zu entzünden sucht, ohne zu wissen, was damit eigentlich gewärmt werden soll.

Jedenfalls bin ich froh, daß ich etwas von diesem Abfall ausbreiten kann. Manchmal reiße ich Plakate ab. Es genügen

aber auch Reste. Es kann auch sein, daß ich im Vorübergehen eine Wand fotografiere, die vollgeklebt ist. Ich habe in den frühen 80igern auch immer wieder Kassetten gekauft von ganz und gar unbekannten Musikern. So wie ich gerne Zeitschriften lese, weil sie aktuell und vergänglich sind, habe ich sie im Autoradio eingelegt und dann nicht weggeworfen. Das ist mein Problem: Ich kann schlecht wegwerfen und gehöre zu denen, die Gegenstände akkumulieren. Meine Profite – das sind so etwas wie ein Archiv potentieller Beweisstücke und authentischer Fetische. Authentisch sind sie: um meine Existenz, meine Zeitgenossenschaft zu sichern und gegen den Universalismus der Medienpräsenz und Wissenschaft einen Rest an Stofflichkeit zu bewahren. Und etwas Merkwürdiges passiert: Abgerissen wird der Plakatrest mehr als er vorher war. Er präsentiert eine gesteigerte Gegenwärtigkeit und diese Gegenwärtigkeit überlagert die semantische Dimension so stark, daß man sich fragt, ob der Abriß mit dem, was das Dia zeigt, überhaupt etwas zu tun hat.

Was ist zu sehen – auf dem Dia?

Ein Plakat, das – für den, der etwas weiß – den Auftritt einer Musikgruppe ankündigt: ALIEN SEX FIEND. Dabei mobilisiert es eigenständig Phantasien und versucht eine Erfahrungsnorm symbolisch zu antizipieren, die mit der Lust am Horror zu tun hat.



Abb. 1: Wand mit Plakaten von ALIEN SEX FIEND und BLURT

Einerseits. Andererseits aber spricht es auch eine bestimmte Art ästhetischer Sensibilität an. Im Gegensatz zur Ikonographie der Heavy-Metal-Ästhetik ist das Horrorbild hier in Bewegung. Als handelt es sich nicht um das Abrufen fertiger Zeichen und Embleme, wie das bei den Heavy-Metal-Gruppen der Fall ist, sondern die Bild-Ästhetik ist eine Art wilde Malerei. Dadurch läßt sich ein gedachtes Publikum antizipieren. Das Plakat spricht ein Publikum an, für das die sichtbare Malerei kein Hindernis auf dem Weg zum versprochenen Ereignis ist, sondern vielleicht bereits ein Vorschein darauf, daß es sich um ein wildes Kunstereignis handeln könnte. Die Aggressivität ist als vermittelte ästhetisch, malerisch mit Lust symbolisierte Aggressivität vorgestellt. Es handelt sich um eine Art Kunstplakat, das sich malerischer Mittel bedient, von denen angenommen werden kann, daß sie ankommen. Die Kombination von Rot und Grün hilft bei der Ordnung der affektiven (ästhetischen) Figur. All das ist in Offset professionell gedruckt, und die Orts- und Terminankündigung in Verbindung mit Plattenwerbung geben der Ankündigung einen erweiterten Werberahmen. Da steckt einiges Geld dahinter. Das ist kein dilettantisches Szenenplakat. Das weist auf einen etablierten Verwertungsrahmen.

Das alles wird im Original-Abriß, den ich Ihnen hier zeige, zwar auch noch mitgeteilt, wenn man es sucht, aber der Abriß stellt zugleich den Überrest eines gegenläufigen Gebrauchs dar. Er präsentiert eine verrottete Gegenwärtigkeit und setzt damit eher ein symbolisches Versprechen der Ankündigung fort: Daß nämlich von dem Angebot ein wilder Gebrauch gemacht werden könnte. Es handelt sich also um eine Fortsetzung mit anderen Mitteln, eine Aufnahme des symbolischen Versprechens und seine Überführung in ein neues Ereignis. Kurz: um den Versuch einer heißen Überlieferung gegenüber der kalten, wie sie das Dia und meine Analyse gerade vorgeführt hat. Die Divergenz betrifft auch das Verhältnis zwischen Wissenschaft und Kunst. Und es gibt heute auch einen Namen für diese Praxis dazwischen: Spurensicherung.

Spurensicherung verbindet sich auf eine experimentelle Weise mit dem inneren Zentrum eines vergangenen, verlorenen Ereignisses. Sie befördert nicht die Abkühlung, die Neutralisierung, die Objektivierung, sondern versucht sich an der Rettung von Gegenständlichkeit, Stofflichkeit und Intention: Mithin an der

Fortführung von Versprechungen, die im Gegenstand oder im Ereignis enthalten waren. Oder in der Mobilisierung von Ängsten, der Vergegenwärtigung von Gefahren und von emotionaler Unsicherheit. Spurensicherung versucht, dem Gegenstand oder dem Ereignis einen Kontext möglicher Erfahrung zurückzugeben. Die Utopie der Spurensicherung ist nicht verbunden mit dem Gewinn einer neutralen Sprache für die Sache.

Andererseits aber macht sich Spurensicherung auch nicht frei von der Pflicht der Dokumentation. Bei den Akteuren hat Spurensicherung ihre Basis im Widerstreiten von wissenschaftlichen und künstlerischen Intentionen. Einerseits geht es darum, mit den Überresten etwas Neues zu machen, das ihr Potential aktiviert. Frei und ohne Zwang zur Gerechtigkeit und Angemessenheit gegenüber dem Ursprung, dem vergangenen Ereignis. Andererseits aber gibt es bei der Aktivierung Widerstände gegen die autonome Verwertung in einem Produktionsprozeß, der über die historischen Gegenstandsmerkmale rücksichtslos hinweggeht. Es geht um eine Art ästhetische Historiographie, und die Frage stellt sich, was sie leisten kann und was nicht (2).

Wir stehen vor dem Problem, was man mit den Objekten machen kann, wenn sie etwas zeigen wollen. Etwas zeigen - das führt zu einer Erkenntnisweise, für die der Gegenstand seinen genauen Ort hat und nicht Stellvertreterobjekt für andere Gegenstände und Prozesse ist: eine historische Einsicht, ein moralisches oder politisches Programm u.ä. Historische Ausstellungen neigen dazu, die Objekte in ein Netz von Erkenntnissen einzubinden, das an ihnen Geschichte, Prinzipien, Kämpfe, Strukturen zeigen will. Dabei geht die Vielseitigkeit der benutzten Gegenstände in ausgewählten Bedeutungen unter. In vielen Fällen durchaus mit recht: Dort, wo das Paradigma des historischen Erkenntnisinteresses ihre sinnliche Seite in die zweite Reihe verweist.

Die Vernichtung betrifft aber durchaus nicht nur eine Seite am Gegenstand, sondern auch eine bestimmte Wahrnehmungsweise. Eine Wahrnehmungsweise und eine Praxis, die sich gegen die Umwandlung von allem in Sinn und Dauer und Wissenschaft und Stellvertretung wehrt.

Gegen diese Entmischung und Hierarchisierung arbeiten traditionell die Künstler. Kunst unterscheidet sich von Wissenschaft dadurch, daß sie auf der Sinnlichkeit des Sinns insistiert, und das bedeutet im Umgang mit den Gegenständen eine Aufwertung der Oberfläche, Zufälligkeit, des Scheins, der Anwesenheit, der Vergänglichkeit - so sehr es in der Kunstproduktion auch eine Fortdauer und Steigerung des Wunsches nach Ewigkeit geben mag. Die historischen Ausstellungsmacher stoßen nicht zufällig auf das Problem mit den Gegenständen, denn ohne sie wären sie auf bloße Texte angewiesen, in denen es dann nur um richtig, falsch, wünschenswert geht. Gegenstände verunsichern die Wahrnehmungsweise des Historischen. Und untergraben durch ihre Aufdringlichkeit die Wissenschaft des Historischen und die Moral. Zugleich aber stellen sie eine Verbindung zu vergangenen Situationen her: Ermöglichen vorübergehende Identifikation mit entfernter Praxis.

Und doch bewirken sie zugleich das Gegenteil. Ihre Präsentation verschafft einem vergangenen Augenblick auf Teufel komm raus Dauer - ohne daß die Gründe dafür mitgeliefert werden müßten, warum sie dauern sollten. Warum sollte man dem Plakat für Alien Sex Fiend oder den Kassetten aus der Kleinöffentlichkeit einer vergangenen Subkultur plötzlich Dauer verleihen, eine Bedeutung geben, die ohne Zusatz an Begründung mit der Präsentation zugleich entsteht und begrifflos bleibt; warum? Die Verpackung präsentieren ohne die Sicherheit, daß dahinter etwas Sinnvolles verborgen ist? Das ist ohne Zweifel ein Beitrag zur Nivellierung der historischen Erkenntnis - aber gerade darin entspricht sie einer kulturellen Praxis, die wir **Subkultur** nennen. Diese produziert die Gegenständlichkeit und Aktualität ihrer Praxis so, als ob es Geschichte nicht schon gäbe: Keine Kleidung, keine Bilder, keinen Markt, keine Musik, und hält diese Produktionsweise symbolisch durch auch noch gegen jeden Beweis, daß dies nicht so ist. Darin ist sie Jugendkultur, Verweigerung der Einsicht, daß alles seine Geschichte schon hat, bevor es noch anfängt.

Und weil das so ist, ist der Begriff **Kleinkunst**, den ich im Titel verwende, zugleich richtig und eine Diskriminierung. Er bezeichnet eine Produktion für den Tag - allerdings ohne die Sicherheit des Genres, die im gewohnten Begriff sonst mitgemeint ist. Indem ich

mich mit dem Abfall beschäftige, als ob er keiner wäre, führe ich in gewisser Weise die subkulturelle Praxis weiter.

Das ist der Spaß und das Problem.

Es gibt z.B. keinen objektiven Grund dafür, daß ich mit dem **Titel "Ungesunde Traumbilder"** komme und die zugehörigen **Tapes** zeige. Der Titel hat sich mir aber eingeprägt, und er hat tatsächlich auch noch etwas mit dem zu tun, was ich aus den Musikperformances der beiden Protagonisten (Mann und Frau) von ALU in Erinnerung habe: eine Art Psycho-Performance avant le lettre. Eine ekstatische Selbstentblößung der Frau, eine Verausgabung in einem ungeübten Tanz unter Beteiligung einer offenkundig geübten Stimme, die aber ihre Professionalität kaum zeigt, sondern alles dran setzt, sie im Akt zu zerstören. Sätze, die aus der Tiefe der Seele kommen und die gegen das psychoanalytische Wissen ansingen, um körperlich werden zu können: "Mir träumt von Schafen. Und die haben keinen Kopf. Aber ich liebe sie so sehr ...".

Diese Sätze, Wörter,
Gedichtzellen ...
immer wiederholt,
zusammengesetzt,
gesteigert ...

Die beiden Musiker
sind für mich ganz
und gar verloren
gegangen. Nie mehr
habe ich etwas von
ihnen gehört. Aber
wenn ich die Bänder
wieder höre, über
Kopfhörer, nicht über
Raum, dann erzeugen
sie ihre Intensität
hier und jetzt wie eh
und je.

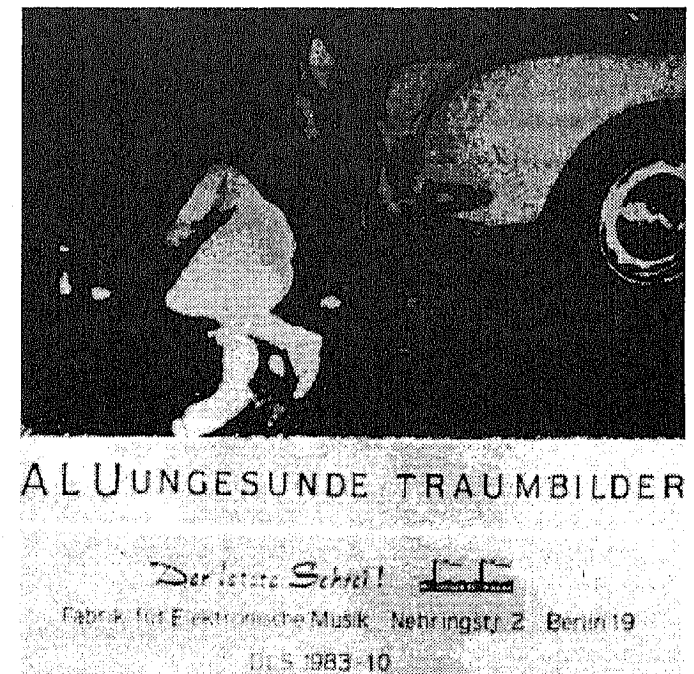


Abb. 2: Kassettencover UNGESUNDE TRAUMBILDER von ALU

Ob ich dafür Historiker werden will? Ich glaube nicht. Aber wahrscheinlich bin ich es schon, und natürlich könnte ich die Überreste durchaus so betrachten, als ob ich es für sie sein müßte. Die Experimente mit einer noch im Bastelstadium befindlichen Elektronik, Life-Elektronik müßte gewürdigt werden und das merkwürdige Emblem des Kassettenlabels: Eine qualmende Fabrik und der Name "Der letzte Schrei. Fabrik für elektronische Musik" - weisen auf die damaligen Versuche hin, den höchst gesteigerten Ausdruck mit Traditionen der Arbeiterkultur zu verbinden; symbolisch versteht sich, im Sinne des Schlagworts vom Industrie-Punk. Eine Art Fabrik-Romantik, die Massenproduktion mit Ekstase verknüpfen will. Also letztlich Traditionen des Proletkults, mit dem **wir**, die Generation der 68iger, uns vorher theoretisch beschäftigt haben. Und auf beiden Kassettencovers zeigen ALU Verkehrsunfälle: Die Gewaltfantasien sind also auch hier da, aber sie werden nicht mit dem Horror-Genre verknüpft, sondern mit industriellen Katastrophen.....

Aber geht eine solche Ausweitung nicht zu weit? Was hat sie für eine historische Legitimation? Beim Versuch, mit dem Material wissenschaftlich umzugehen, stößt man auf ein inneres Verhältnis, das Kritik nötig macht. Bei den Kassettencovers geht es um den Beziehungsgehalt von Symbolen, und um ihre Repräsentanz. Angenommen wird eine Art Spiegelverhältnis, wenn dabei Fragen folgenden Typs gestellt werden: Wofür steht das Bild? Was repräsentiert das Cover? Womit und wofür wirbt es? Für welche Motive des Zeitgeistes ist das Design repräsentativ? Für welche inneren Motive aus dem Reservoir der Wünsche? Solche Fragen unterstellen ein repräsentatives Verhältnis von Zeichen und Bedeutung bzw. historischen Tendenzen und ihrem symbolischen Ausdruck. Zugleich wirkt in ihnen das Interesse an Verallgemeinerung und Abstraktion als den eigentlichen Wegen und Zielen der Erkenntnis.

Die Repräsentanz ist aber selber ein variabler Parameter in der Struktur von Objekten: Worin ein Gegenstand etwas zeigt, was ihn selber aus seiner Zufälligkeit heraushebt, muß erst als Möglichkeitsrahmen bestimmt werden. Repräsentativ für die Zeit - das anonyme Monster - wäre an der Kassettenästhetik, daß sie die Billig-Mittel, mit deren Hilfe produziert wird, nicht verbirgt: die

Foto-Kopie. Ja, daß sie aus den Formqualitäten offenkundig die Botschaft macht: Jeder kann heute ohne den großen Markt kommunizieren und die Werbung in die eigene Regie nehmen. Es ist die große Zeit der INDI-Produktion mit ihrer Idee der Gegenproduktion und Gegenöffentlichkeit, die sich aus den politischen 70iger Jahren in den 80igern zu jenem Konzept politischer und kultureller Öffentlichkeit entwickelt hat, dessen eine Seite der Underground und dessen andere die AL, die "Grünen" darstellen. Je mehr man nun ins einzelne der Bilder/Symbole geht, umso schwieriger wird es, die Frage zu beantworten - oder umso abwegiger wird die Frage -, wofür nun die bildästhetischen Anteile stehen. Es zeigt sich schnell, daß der Bezug so etwas wie eine Gattung umlaufender Zeichen, Symbole, Bilder ist, die auf kollektive Wunschbestände verweisen, deren innerer bzw. psychologischer Status unklar ist. Weder sind es Gestaltungsformen der Innenwelt, noch sind es Zeichenfigurationen, die bloß äußerlich existieren. Weder lassen sie sich als Psychogramm noch als bloß dinghafte Zeichen interpretieren, und indem diese Wechselbeziehung offenbleibt, entsteht eine Struktur mit einem eigenständigen Status. In dieser finden Austauschprozesse statt, die sich nicht in hierarchische oder lineare Abhängigkeits- bzw. Dienstverhältnisse bringen lassen. Das Verhältnis zwischen Bildermarktanteil und psychischer Referenz ist offen und wird immer komplizierter und undurchsichtiger, so daß einige theoretische Diskurse sich überhaupt weigern, zu dieser Differenz etwas zu sagen. Sie behandeln das Psychische als eine Black-Box. Nur die Zeichen sind real und als Gegenstand der Reflexion, Beschreibung, Kommentierung gegeben. Zeichenwelten verweisen auf



Abb. 3:
Beispiel für
Kassettenästhetik
von Independent-
Produktionen

Zeichenwelten - und die Psyche der Benutzer wird zum Anhängsel von deren Objektivität.

Was das heißt, kann man sich am Material des ALIEN SEX FIEND-Plakats klarmachen: Es setzt auf die Koppelung eines visuellen/bildhaften Symbolkomplexes mit einem musikalischen Komplex und dem mehr oder minder klaren Zusatz, daß die Musik in den angerissenen Horrorbildern keine Referenz findet und dennoch aus ihrer Offenheit eine bestimmte Sorte des Spiels mit dem Komplex möglich wird. Das Molekül im zweiten Komplex: Dynamik, wilde Malerei, Horrorfiguration, verkoppelt sich mit dem Molekül Alien Sex Fiend - das zuerst noch einmal in Form eines Wortkomplexes da ist und dann als musikalisch-szenisches Angebot auftaucht.

Im Übergang, bei der Realisierung dieser Verknüpfung, dem kulturellen Akt der Teilnahme, entscheidet sich, ob durch Praxis die Verbindung gelingt, ob sie zu einem größeren Molekül verbunden werden kann oder ob der Faden reißt, die Fiktion durchschaut wird. Dann ist die Enttäuschung groß. Es passiert in diesem Fall das, was wahrscheinlich jeder einmal erlebt hat als Kind, daß nämlich die wilde Szene auf dem Zirkusplakat, in der ein Dompteur fünf Löwen unter Kontrolle hat, die gegen ihn aufbegehren, im Zirkus nicht zustande kommt und die wirklichen Farben nicht an die Buntheit herankommen, die das Bild verspricht.

Natürlich passiert dieses Mißverständnis umso weniger, je mehr die Wahrnehmungsweise von vornherein mit der Eigenständigkeit einer referenzlosen Bilderwelt rechnet, also einer Art Bildermarkt, dessen Angebot nichts mehr mit abgebildeten Erfahrungen, sondern nur noch etwas mit anderen Bildern und Affekten, Emotionen, Stimmungszuständen zu tun hat, die ihnen als psychische Referenzen zugeordnet werden können. Aber dann hätten sie natürlich doch noch ein Referenzsystem: Der Innenwelt bzw. der Stimmungen, die "eine Form der Aufmerksamkeit" sind und die Nebenwelt der anderen Zeichen.

Ich werfe jetzt einen flüchtigen Blick auf das visuelle Beimaterial aus einem aktuellen Akt: TEKNO-LOVE-PARTY, die nun schon zweimal in Berlin abgefahren ist.



Abb. 4: Ereignisbild von einer Tekkno-Party

Ich war beide Male dabei und war auch auf einer dieser großen Tekkno-Parties in einer großen Fabrikhalle in Berlin. Die jungen Manager dieser Akts sind meistens DJs, und sie haben es offenbar nicht schwer, Sponsoren zu finden, die ihnen Hochglanz-broschüren finanzieren: Die Zeitschrift Prinz oder Philipp Morris werben nicht mit Dirty Ästhetik, und auch Radio 4 U - der Berliner Jugendsender - will sein LOGO gut gebracht haben. Aber das ist es nicht: Die Ästhetik dieser Szene ist selbst dominiert von neuen Technologien und den zu ihnen gehörigen Zeichenwelten des Computerdesigns. Das wäre der Rede nicht wert. Was ich aber interessant finde, das ist, daß und wie die alten Bilder aus der PUNK und HEAVY METAL-Ästhetik in dieser Szene überleben: Sie überleben als Embleme. Mitten in einer neuen Ästhetik sind sie

aufgehoben, gerettet, wie wir mit historischem Pathos zu sagen pflegen, wo etwas einen neuen historischen Kontext gefunden hat: Der Totenkopf, der explodierende Schädel, das Lichtschwert sind die Transformationen der Zeichen und Bilder, die in oft dilettantischer oder künstlerischer Versuchsform seit eh und je die Begierde nach dem reinen Trieb, nach Dynamik, in den Jugendkulturen repräsentiert haben. In CAD-Form und mit den Insignien der Elektronischen (R)Evolution verknüpft, erscheinen sie mitten in den Hochglanzbroschüren und konstruieren damit das, was heute als Cyber-PUNK-Ästhetik in der Kunst und mit Verbindung zur Massenkultur auftritt.



Abb. 5: Ausschnitt aus einem Tekkno-Werbeprospekt (Punk-ähnlich)

Die Frage nach dem, was da repräsentiert wird, stellt sich in der Werbung immer weniger: Die avancierten Strategien zielen auf eine Art "reiner" Aufmerksamkeit, bemühen sich durch die Entfernung des Affekts vom Produkt um eine Art interessenslose Aufmerksamkeit. Und plötzlich taucht aus der Ferne der Geschichte Kants Definition des Schönen auf als "interesseloses Wohlgefallen", dem nicht an der Existenz der dargestellten Dinge gelegen ist. Andererseits aber wird in der Werbung der Bezug zu einem Realen doch wieder zu einem herausragenden Werbemittel, das die Gemüter allein noch erregen kann. Die Sache ist kompliziert, weil es eine Art Spaltung im Bezug auf das

Reale gibt: Vom realen Produkt wird abgelenkt, indem die Realität einer bestürzenden Wirklichkeit in Anspruch genommen wird. Dabei spielt die Erhabenheit des Ereignisses eine zunehmende Rolle: Das Undarstellbare muß durchscheinen: Tod, Schmerz, Bedrohung

Am Beispiel der **Benetton-Reklame** wird heiß die Frage diskutiert, ob man so mit intimen Bildern des Schmerzes, der Katastrophe, der Einsamkeit werben dürfe und ob in ihnen eine verwerfliche Gier nach Profit oder ein kulturelles Interesse an reiner Darstellung, Erweiterung von Darstellbarkeit - also Kunst - am Werk sei. Das kümmert den Unternehmer wenig, der schwafelt, während der Museumsmann Amman in Frankfurt die Werbung nobilitiert, indem er sie im Museum zeigt. Hinter dem Schwafeln von Benetton und seinen Managern und der Kunst-Bestätigung des Museumsleiters für Werbung verbirgt sich aber eine Dynamik kultureller Vermittlung, die es wert ist, daß mehr darüber nachgedacht wird: Wieweit übernehmen die Werbe- und Marktstrategen im philosophischen und ästhetischen Diskurs ausgebrütete Figuren? Und sind in diesem Sinne die Werbeplakate nicht Anlaß für Interpretation und Ideologiekritik, sondern müssen vielmehr als Folgen von Theorie gelesen werden? Das führt sehr weit, hat aber mit der Möglichkeit der Kommentierung von symbolischem Material zu tun und mit dem Interesse an der Bewertung der jeweiligen ästhetischen Strategien. Die Ästhetiken sind als ganze Strukturen zu interpretieren.

Roland Barthes hat das, was ich gerade die "Ästhetik" genannt habe, unter dem Begriff des Mythos untersucht ⁽³⁾ und im Umgang mit dem Sachverhalt drei Formen unterschieden:

1. Die **Mythenerzeuger** suchen Beispiele für ein vorgegebenes Bedeutendes. Der Begriff "Ekstase", Aufregendes z.B. ist zuerst da und wird mit einem - fertigen - Bildkomplex aufgefüllt. Der Mythenerzeuger - der Zeitungsredakteur oder der Werbedesigner - geht von einem Begriff aus und sucht dafür eine Form ... So eindeutig die Verhältnisse in dieser Beschreibung zu sein scheinen, die Schwierigkeiten, Kunst von Werbung zu unterscheiden, bleiben hinter ihr versteckt

Wie ist das z.B. bei dem Plakat von ALIEN SEX FIEND?

Wenn es mit einem fertigen Bildkomplex arbeitet und diesen für einen leeren Begriff von Ekstase, Erregung einspannt, dann produziert es Mythos, Ideologie ... Wenn aber im Bildmaterial noch eine Form-Bewegung auszumachen ist, die die Ekstase als ein Fertigprodukt infrage stellt, die Erwartungen auf ein zukünftiges Ereignis hin verschiebt, dessen Wirkung noch ungesichert ist, dann bewegen wir uns im Übergang zwischen Kunst und Mythos ... Und was ist, wenn folgende Überlegungen von Slavoj Žižek aus seinem Buch mit dem Titel "Liebe Dein Symptom wie Dich selbst" (4) stimmt? Er meint: "Die Lebenden Toten bilden das grundlegende Phantasma der gegenwärtigen Massenkultur." Warum? Und wo erscheint das Symptom, das es zu lieben gilt? Ich setze seine Beobachtung spekulativ fort: Er meint in der Bilderwelt der Subkultur und Massenwaren, weil in dieser das Immer wieder ausgegraben wird, was die anderen in Geschichtslosigkeit verscharren wollen. Bleibt die Differenz: Daß mit den geschichtslosen Horrorbildern die Geschichtslosigkeit der herrschenden Geschichtsbilder attackiert werden soll

2. Mit diesem Kommentar bin ich – nach Roland Barthes – dabei, zum Mythologen, zum **Mythenerklärer** oder in anderer Terminologie, zum Ideologiekritiker und historischen Kommentator zu werden. Ich versuche die Mythen zu lesen und die Formen und anschaulichen Mittel bloßzulegen, mit denen sie arbeiten. Ich decke auf, was die Form will und entziffere den Mythos als Verkleidung, als Betrug, als Deformation, als Alibi ... Offen bleibt aber – als Alibi für was? Was tritt **hinter** dem Horrorbild als Bedeutungszweck hervor?

3. Wo dieser grundlegende Zweifel besteht, da bleibe ich **Leser** des Mythos. Barthes: "Wenn ich das Bedeutende des Mythos als ein unentwirrbares Ganzes von Sinn und Form ins Auge fasse, empfangen ich doppeldeutige Bedeutungen: Ich antworte auf den kontinuierlichen Mythos, Ich werde Leser des Mythos". Diese Stelle ist für die Entwicklung des Interpretationsdiskurses von größter Bedeutung (geworden). Nicht wörtlich, sondern dem Sinn nach bestimmen die Fragen, die damit offengehalten werden, die postmoderne Diskussion um Sinn und Zweck der Lektüre. Roland Barthes insistiert auf einer besonderen Art von **Präsenz** (sein Begriff) der Verbindung von Form und Sinn,

Bedeutendem und Bedeutetem. In der Präsenz des Mythos wird die Möglichkeit der Unterscheidung infrage gestellt, mithin die Möglichkeit, daß ein Zeichen bloß Beispiel für etwas anderes werden kann. Es ist klar, daß es genau hier um das Problem KUNST/NICHTKUNST geht und daß Barthes die Entscheidung in seinem Begriff MYTHOS offenläßt. Sie wird nicht ins Objekt verlagert, bleibt bei der Methode. Und sehr schnell macht Barthes auch deutlich, was das für Folgen hat: Er sagt zu den drei methodischen Haltungen: "Die erste ist zynisch, die zweite entmystifizierend, die dritte dynamisch, sie verbraucht den Mythos nach den Zwecken seiner Struktur, der Leser erlebt den Mythos in der Art einer wahren und zugleich irrationalen Geschichte". Die methodische Präferenz wird im kulturellen Zwischenfeld von Literatur und Theorie etabliert, und der Autor gibt sich den Namen: Leser.

Damit sind wir wieder an eine Quelle des heute übergängigen Begriffsgebrauchs gekommen: des Begriffs **Lektüre**. Barthes etabliert in dieser Praxis einen radikalen Widerspruch, von dem dort, wo positiv von Lektüre geredet wird, kaum mehr etwas zu spüren ist. Heute steht der Begriff meist unverfroren synonym für wissenschaftlichen Kommentar. Was dagegen Barthes im Zentrum dieser Praxis, dieser Textproduktion der dritten Art etabliert, ist eine Leerstelle, ein Mangel an Kriterien für die Trennung des Bezeichnenden vom Bezeichneten: des visuellen Materials von der Bedeutung, des Mittels vom Zweck. Auch wo beschrieben wird, analysiert wird, bleibt das Interesse letztlich unbenennbar, das in der Mythenproduktion am Werk ist, oder genauer: Seine Benennbarkeit muß als ein Moment der Bedeutung anerkannt werden. Am Schluß seines Buches stellt sich Roland Barthes vor als trauriger Mythologe, der unaufhörlich zwischen den Objekten und ihrer Entmystifizierung hin und hergeht und der "zur Metasprache verurteilt" ist, während er permanent die undurchdringliche Faszination der Objekte spürt und den ausweglosen Kampf gegen ihre Verführungskraft führt. Und Diedrich Diederichsen – der scharfsinnige Stadtneurotiker der Musikszene – ermuntert sich heute zu einer Verbindung von "Relativismus, Selbstreflexivität und Enttäuschung" (5), bei der es darum geht, zu einer akzeptablen Sicht auf die sich dauernd ändernden Verhältnisse zu kommen.

Anmerkungen

- (1) Theodor W. Adorno: "Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei" und "Die Kunst und die Künste" (Vorträge aus der Reihe Grenzen und Konvergenzen der Künste 1965/6 in der Akademie der Künste Berlin, 1967).
- (2) Vgl. dazu Helmut Hartwig: Spurensicherung zwischen historischer und ästhetischer Praxis. In: Oliver Bätz und Udo Gößwald (Hrsg.): Experiment Heimatmuseum. Marburg 1988.
- (3) Roland Barthes: Mythen des Alltags. Frankfurt am Main 1964, S. 147ff.
- (4) Slavoj Žižek: Liebe Dein Symptom wie Dich selbst! Jacques Lacans Psychoanalyse und die Medien. Berlin 1991, S. 104.
- (5) Diedrich Diederichsen in SPEX 1992/11, S. 34.